1.3 UNE ETUDE COMPAREE SUR LES INTERVALLES DES MUSIQUES ORIENTALES : AMINE BEYHOM

1.3.1 Introduction : les différenciations entre les musiques du maqâm

Bonjour. Cette intervention sera plutôt d’ordre technique puisqu’il s’agit d’une étude sur certains intervalles de musiques du maqâm. En l’occurrence il s’agit de la musique arabe, turque, persane, du Tadjikistan, mais aussi de l’Azerbaïdjan.
À part les diversifications de formes, les musiques du maqâm peuvent être différenciées, au moins théoriquement, par les intervalles, les échelles, les variations intonationnelles, la rythmique ou d’autres caractéristiques musicales, et/ou culturelles, donc sociales.
Sur le plan technique et musical, les différences les plus rédhibitoires se situeraient surtout sur le plan des intervalles et des tempéraments. Les instruments à ligatures ou à frettes, comme le *buzuq*, le *sāz* et le *tār*, qui sont des instruments courants dans les musiques du maqâm, ont un système de frettage différent selon les régions et les musiques. L’expérience de Royaumont tend à démontrer que ces différences techniques ne sont pas rédhibitoires et qu’elles ne sont pas un frein à la création musicale commune. L’étude se concentre sur la compatibilité entre les systèmes d’analyse théoriques de la zone du maqâm (qui est de l’ordre de l’impossible entre ces différents systèmes), et les intervalles de ces musiques en tant que tels (qui, de leur côté, paraissent tout à fait compatibles entre eux).

1.3.2 Les systèmes théoriques du maqâm : première approche

Il y a deux systèmes théoriques principaux du maqâm qui se retrouvent dans les traités anciens et à travers les théories contemporaines : le système diatonique inspiré des Grecs anciens et de Pythagore, et le système zalzalien, que l’on appelle ainsi du nom d’un ` *diste* du IXe siècle nommé Mans r Zalzal, qui aurait introduit la ligature correspondant aux intervalles qu’on appelle aujourd’hui les « trois quarts de ton » (ou encore, pour se raccorder à une certaine musicologie occidentale sur la musique arabe, correspondant à une « tierce neutre »).

Le système diatonique est bien connu : pour simplifier, il correspond au système des touches blanches du piano, si on le tempère, bien évidemment. Ce système a abouti, en musique occidentale, au tempérament égal en douze demi-tons à l'octave.
Le système turc est un système pythagoricien adapté. Il est composé de vingt-quatre intervalles inégaux à l'octave. Les pays arabes ont, de leur côté, choisi un système théorique axé sur les quarts de ton : on divise l'octave en vingt-quatre quarts de ton égaux. Pour ces dernières musiques, il existe une variante principale, plus répandue au nord de la Syrie et inspirée de l'Eglise byzantine orientale, qui divise les intervalles en commas, avec neuf commas égaux (de Holder) pour un ton.
Il existe par ailleurs un système que j'ai appelé « instrumental », conçu par M. Daryush Tala'i, qui est axé sur le frettage de l'instrument. C'est une manière personnelle et empirique, dans le sens positif du terme, de représenter le système d'intervalles de la musique persane.
Le but commun de tous ces systèmes est la théorisation des intervalles (et des échelles) des musiques du maqâm, surtout ceux qui ne peuvent s'accommoder de la théorie diatonique ou pythagoricienne en l'état.

1.3.3 Les systèmes théoriques du maqâm : développement – Musique arabe

Si on représente la touche idéalisée d'un *`ūd*, on remarque la symétrie de l'échelle par rapport au degré central : la touche et les degrés de l'échelle bi-octaviante sont symétriques. On peut représenter des zones de mobilité qui correspondent au mi demi-bémol et au si demi-bémol des musiques « arabo-persano-turques ». La base de cette échelle, établie par l'accordage en quartes successives du *`ūd*, correspond à un système pentatonique (ceci ne veut pas dire que la musique arabe est basée sur le système pentatonique) anhémitonique (sans demi-tons), du type « do ré fa sol la do ». Les intervalles entre ré et fa et entre la et do sont divisés en deux parties, égales ou non, mais approximées généralement par le ¾ de ton.
Il faut rappeler ici que le système en vingt-quatre quarts de ton n'est pas un système qui correspond à la réalité de la pratique de la musique arabe traditionnelle, même si la subdivision *en quarts* tend depuis l'introduction de ce système à modifier l'esthétique maqâmienne arabe. Ce système permet simplement d'étendre les possibilités de transposition de toutes les échelles sur tous les degrés possibles, en gardant les mêmes

rapports entre les intervalles (homothétie). Les degrés réels utilisés traditionnellement sont limités en nombre, ils sont au nombre de quinze et ont tous un nom. Les autres notes, qui ont été rajoutées dans l'échelle pour compléter les vingt-quatre quarts de ton, sont des notes de transposition. Ainsi, quand on parle des vingt-quatre quarts de ton des *maqâmât* (pluriel de maqâm) des musiques arabes, il faut toujours se rappeler qu'en fait il n'y a que quatorze intervalles, ou quinze degrés, effectifs dans l'octave.

1.3.4 La théorie de la musique turque

La théorie de la musique turque parait un peu compliquée. Elle correspond à une théorie de Pythagore qui superpose deux échelles, soit deux octaves superposées de douze intervalles, avec un décalage d'un comma (cf. Karl L. Signell). Vous remarquerez que dans les dénominations, dès que vous avez un « nim » ou un « dik », les notes en question sont respectivement des altérations en moins et en plus des degrés principaux ; les notes supplémentaires créées ainsi n'ont pas de nom propre. En revanche, les dénominations des degrés principaux sont au nombre de quinze pour une octave. On retrouve là le même principe que pour la musique arabe en quart de ton, mais les intervalles que nous retrouvons ici sont, au moins sur le plan théorique, différents. De surcroît, un des problèmes majeurs de la gamme théorique turque consiste en ce que les transpositions ne sont pas assurées de manière homothétiques, dans le sens où en transposant certaines formules (par exemple des « genres » tétracordaux – sur le *h ij z*), d'un degré sur un autre, les intervalles doivent souvent changer à cause de l'échelle telle qu'elle est décrite théoriquement, ou à cause du frettage s'il est conforme à la théorie, ce qui n'est pas toujours le cas dans la musique turque. Les musiciens se permettent en effet souvent de modifier la position des frettes pour retrouver les intonations qui leurs semblent les plus adéquates, quitte à sortir du système théorique de référence.

1.3.5 Le système instrumental et le problème des transpositions

Nous laissons maintenant ce système pour passer à celui de M. Daryush Tala'i, qui correspond également à un système de frettage inégal. Nous avons par exemple 140 cents entre la première et la deuxième frette, puis de nouveau 140 cents, plus une frette intermédiaire à 200 cents du sillet. C'est un système composé qui permet d'avoir des intervalles particuliers, conformes à une certaine idée de la musique persane. Le seul problème (théorique) est que les transpositions ne sont pas homothétiques (à comparer avec le système théorique turc), donc, encore une fois théoriquement, nous n'avons pas nécessairement une conservation des rapports de grandeur des intervalles après transposition. C'est le cas même pour une égalisation du tempérament en quart de ton : les transpositions dans ce dernier cas peuvent amener des modifications consistantes des intervalles, de l'ordre du quart de ton (50 cents).

À ce propos, j'attire votre attention sur le fait que la transposition a été l'un des grands problèmes des théories de la musique arabe. On pourrait citer en particulier Safiyuddīn, le premier des systématistes des théories du maqâm, qui a transposé (presque) tous les maqâmât possibles et imaginables sur la totalité des degrés de son échelle quasi-pythagoricienne (17 intervalles à l'octave et décalée d'un *limma* par rapport à l'échelle pythagoricienne correspondante), mais toujours au prix de modifications internes des rapports entre les intervalles composant les échelles de ces maqâmât. Une des particularités de l'échelle en quarts de ton tempérés (musiques arabes) est qu'elle permet de résoudre ce problème, mais elle reste assez éloignée, quantitativement, de la pratique musicale ; c'est pourquoi il est nécessaire, en utilisant ou en mentionnant cette échelle, de toujours rappeler que les quarts de tons en questions sont approximatifs (qualitatifs), et qu'une tolérance certaine existe quant aux valeurs exactes (quantitatives) des intervalles pratiqués.

1.3.6 Théorie et pratique

Musique arabe

Voyons maintenant la partie pratique, pour vous montrer que jusqu'à présent, aucune théorie n'arrive à véritablement expliquer la pratique. Si on écoute un exemple de musique arabe d'un *`ūdiste* (Hamdi Makhlouf), premier prix du Conservatoire de Sfax en Tunisie, on peut, en principe, entendre un genre diatonique correspondant au premier tétracorde du mode de mi (ici sur ré), utilisé extensivement en musique flamenca. On se rend compte également que, même s'il y a des degrés stables dans la performance du genre, le fa varie dans une plage qui peut aller jusqu'au quart de ton. Le ` *d* est un instrument qui n'est tempéré que par l'accordage à vide de ses cordes. En réalité, et quel que soit le jeu, les fluctuations des intervalles sont quasi-permanentes dans les musiques arabes non tempérées.

Musique turque

Si on écoute un exemple de musique turque, enregistré à Téhéran en janvier, de M. Fikret Karakaya sur le *kementché*, on peut entendre des intervalles qui sont plutôt de l'ordre des ¾ de ton, comme dans la théorie de la musique arabe, alors que les intervalles de la théorie turque favorisent plutôt les doubles *limmas* (« petit » ton) ou les *apotomés* (*limma* + *comma*, ou « grand » demi-ton) pour modéliser ces intervalles (appelés par ailleurs *mujannab_s*). Ainsi la pratique peut différer sensiblement de la théorie. En effet, si on étudie les intervalles et les degrés que joue ce musicien, on remarque qu'ils sont assez constants : Karakaya, musicien expérimenté, exécute ici sciemment cette musique en intervalles *zalzaliens*. Cet extrait correspond à l'échelle du mode *rāst*, qui est présenté par la majorité des spécialistes comme étant le mode principal de la musique arabe.

le genre ḥijāz

Un autre exemple peut être celui de M. Kudsi Erguner, sur le *genre ḥijāz* qui correspond à un tétracorde en quarte juste formé d'un grand intervalle central bordé de deux petits intervalles. Sur cet extrait, nous pouvons entendre deux versions de ce *genre*. La première est une version « souple », la plus proche des interprétations traditionnelles, avec un intervalle central de l'ordre du cinq quarts de ton, la deuxième version étant une version « dure » (que M. Erguner ne recommande pas), avec un intervalle central qui correspond à ce qu'on appelle la *seconde augmentée* du piano. La première version est

celle qu'on utilise également, et préférablement, en musique persane. La deuxième version est utilisée dans les musiques « modernes » du maqâm, surtout en conjonction avec des instruments également tempérés, par exemple le piano.

Musique de l'Ouzbékistan

Un autre exemple peut être celui de la musique de l'Ouzbékistan : dans un enregistrement de Malik Mansourov sur le *t r*, on peut entendre un développement harmonique très proche du mode mineur de la musique occidentale, mais avec des intervalles qui sont ceux du *bay t (ou sh r*), un mode commun aux musiques arabes, turques, persanes, etc. En même temps nous restons, pour cet exemple, dans le cadre des intervalles *zalzaliens* en multiples du quart de ton (3/4 de ton approximatifs et ton entier).

Musique persane

Quant à la musique persane, je propose d'écouter un extrait de l'interprétation de Muhammad Mussavi, maqâm *sīkā*. L'introduction fait entendre un jeu sur un grand demi-ton en descente, quasiment un ¾ de ton entre la première note tonique et la deuxième note jouée. En écoutant la suite de cette interprétation on remarque que le même intervalle augmente d'une quinzaine de cents alors que la maîtrise est quasiment absolue pour les degrés tenus, la tonique et le degré de bas. Ce qui veut dire que la variabilité des intervalles est voulue. C'est un grand maître qui maîtrise parfaitement son instrument. Nous sommes ici dans le cadre de pratiques musicales intrinsèques à l'esthétique du maqâm, dans tous les pays où cette musique est pratiquée.

Si besoin en était encore, nous pourrons nous convaincre avec ces trois extraits enregistrés avec les musiciens tadjiks invités en résidence à Royaumont : sur ces extraits, on peut entendre la même formule mélodique, mais avec des intervalles différents à chaque fois ; la variation peut atteindre le quart de ton, mais la formule mélodique reste reconnaissable. Par ailleurs, chez ces musiciens, ce ne sont pas seulement les intervalles qui sont variables, mais aussi parfois les rythmes (exemples sonores), qui, bien que gardant une proportionnalité relative et interne entre les différentes battues, évoluent en fonction de la performance et sont difficilement intégrables dans un schéma rigide quantitatif : les intervalles, les rythmes, ont avant tout, pour toutes ces musiques, une fonction indicative et qualitative.

En conclusion, les modèles théoriques mis au point par les musicologues des différents pays de la zone du maqâm, n'ont généralement de valeur que … théorique. Les intervalles réels pratiqués suivent généralement le principe *zalzalien*, avec des intervalles approximables en multiples du quart de ton. Les fluctuations observées dans des intervalles similaires, chez un même interprète ou entre interprètes de même culture, ou encore provenant de régions différentes de la zone du maqâm, sont inhérentes à la nature même de cette musique pour laquelle cette variabilité représente, entre autres, un moyen de création instantanée. Les bons musiciens praticiens sont conscients des intervalles utilisés et peuvent atteindre une grande précision dans la performance, la création instantanée micro-intonationnelle devenant ainsi, et avant tout, un choix esthétique qui peut parfois correspondre à des impératifs techniques (organologiques - inégalité ou non homogénéité du frettage), ou encore physiques (positionnement des doigts sur la touche, etc.). La maîtrise de ce processus par ces musiciens chevronnés ainsi que la tolérance permise sur les intervalles de par cette même esthétique font que toute expérience de performance commune improvisée (et a fortiori composée), peut être viable. Le seul obstacle réel est l'absence d'inspiration. Merci beaucoup.

FREDERIC DEVAL

Merci à Amine Beyhom qui a pris le soin d'illustrer son approche théorique dans des exemples puisés dans les groupes de musiciens qui interviennent dans ce cycle au fil des résidences de Royaumont puisque Amine est venu au mois de mars ici.

Il y a parmi nous une diversité des intervenants puisqu'il y a des personnes qui sont très « techniciennes » de la théorie des intervalles, et d'autres qui sont des « honnêtes gens » curieux des cultures mais non théoriciens, je crois qu'une rencontre comme celle-là doit donner la pluralité des points de vue.